

Battesimo dello stesso artista che trovasi nella galleria di Sinalunga e che porta la sua firma e la data del 1486. Benchè lo stile del Cozzarelli somigli molto a quello del suo maestro, se ne distingue per la secchezza del colore e per una maggiore rigidità nel disegno. Basti, per esempio, confrontare il disegno dei capelli del S. Girolamo in ginocchio a sinistra nel quadro di Sinalunga, con quelli dello stesso santo nel quadro di Boston. In entrambi i casi, i riccioli sono secchi come se fossero fatti di trucioli di legno e disegnati a spirale come un cavaturacciolo. Anche l'espressione della bocca è identica nei due quadri. Nelle figure del Cozzarelli l'atteggiamento delle labbra suggerisce sempre un sorriso un po' amaro e quasi crudele. Non è necessario andare oltre col

confronto; chiunque è familiare con l'arte senese riconoscerà a prima vista nel quadro di Boston la mano del Cozzarelli.

La data di questo quadro non si può fissare con precisione. Però, data l'estrema somiglianza di alcuni suoi tratti col dipinto ricordato di Sinalunga, si può supporre che sia stato un lavoro dello stesso periodo o di un periodo molto vicino. Inclineremmo a crederlo solo di pochi anni posteriore al *Battesimo* di Sinalunga (1486) e cioè del 1490 all'incirca.

Il Cozzarelli non è certo un artista di primaria importanza, ma ha i suoi pregi e non sarà discaro agli amatori dell'arte senese di aggiungere un altro numero alla lista autentica delle sue opere.

G. H. EDGELL

UNA SCUOLA D'INTAGLIATORI TEDESCO-TIROLESI E LE MADONNE ROMANICHE UMBRE IN LEGNO

UNO dei più notevoli esemplari di Crocifissi lignei del sec. XII in Italia è quello che torreggia tra le figure di Maria e di Giovanni nella prima cappella a sinistra della cripta di S. Pietro a Bologna, alquanto superiore a grandezza naturale (fig. 1). Il gruppo, che, proveniente secondo la tradizione dalla Badia, si trovava fino al 1417 sul pontile di S. Pietro, è ottimamente conservato nella sua struttura lignea, ma del tutto ridipinto. ¹⁾ Le figure della Vergine e di S. Giovanni sembra siano state segate nella parte inferiore. In origine il *Crocefisso* era probabilmente collocato un poco più in alto; nel riporre il gruppo nell'attuale nicchia troppo bassa, che non era destinata ad esso, s'impose la necessità di avvicinare più al suolo il Crocefisso e, conseguentemente, di accorciare le due figure assistenti perchè potessero trovare posto sotto il braccio trasverso della croce. Un senso di grave, pesante tristezza si sprigiona dai tre personaggi che si ergono immobili e come pietrificati dal dolore immane in una frontalità assoluta. I volumi rudemente squadrati sporgono con massiccia forza plastica, con cui contrasta singolarmente il pannello

acciaccato da pieghe fini, sottili, multiple, schiacciate contro il corpo per non turbarne il forte risalto. A quale scuola appartiene il gruppo di Bologna? Lo Zimmermann ²⁾ vi scopre notevoli affinità colla *Crocefissione* romanica in legno sull'altar maggiore del Duomo di S. Candido (Innichen, Val di Pusteria), anch'essa collocata prima sull'iconostasi (fig. 2): ³⁾ "Entrambi i gruppi si compongono delle medesime figure in atteggiamenti quasi identici, solo che il Cristo nel gruppo di Innichen poggia i piedi su una testa umana. In entrambi i gruppi le corone che porta il Cristo si rassomigliano sia nell'insieme sia soprattutto nelle punte a forma di gigli. In ambedue i gruppi le faccie sono rozze e contadinesche con nasi grossi e orecchi fortemente discosti, modellati in modo del tutto simile. Identica è la positura delle dita del Cristo, simile l'indicazione schematica dei muscoli del torace e delle braccia del Cristo, nonchè la maniera come è annodato il perizoma sul fianco destro „. Lo Zimmermann ritiene il gruppo di Bologna alquanto anteriore a quello di San Candido, che sarebbe della fine del sec. XII ed eseguito da un intagliatore tirolese. L'opinione

dello Zimmermann viene pienamente confermata dalle due bellissime figure lignee di Maria e di S. Giovanni nel Kunstgewerbe-Museum di Colonia, databili nel 1170-90, provenienti dal convento di Sonnenburg presso Brunico (vicina a S. Candido), dove erano, come nei gruppi di S. Candido e di Bologna, collocate ai lati d'un Crocifisso, che tuttora vi si conserva ma che evidentemente non appartiene al gruppo originario essendo di fattura più grossolana e d'un'epoca più avanzata (sec. XIII) (figure 3 e 4).⁴⁾ Nelle sculture di Colonia troviamo un tipo somatico assai simile, colla testa quadrata e i lineamenti piuttosto grevi, ma meno rozzi di quelli delle figure di Bologna. La bocca è serrata, col labbro inferiore un poco prominente, particolarità che si vede anche nelle tre figure di Bologna e di S. Candido e che equivale quasi ad una "sigla", di questo gruppo di sculture tirolesi. Assai simili, a Colonia Bologna e S. Candido, i gesti della Vergine che ha le mani congiunte, e di S. Giovanni che regge un libro. Si noti che sia a Bologna che a Colonia le mani della Vergine appaiono piccole in confronto con quelle, enormi e inarticolate, di S. Giovanni. Ma le maggiori analogie tra queste sculture sono costituite dalla foggia delle vesti e dall'andamento delle pieghe fitte e minute, contrastanti colla struttura robusta e tarchiata dei corpi. Nei tre gruppi il capo di S. Giovanni è nudo, mentre quello della Vergine è coperto d'un panno, scavato da larghe scanalature, che le scende fin verso il gomito. La Vergine veste sopra una tunica, che le giunge fino ai piedi, un manto scendente dalle braccia a larghi lembi e che forma davanti un triangolo molto marcato. La stoffa — e le affinità sono assai strette specie tra le Vergini dei gruppi di Bologna e di Colonia — è morbida, percorsa da fitte pieghe verticali nelle quali s'incuneano, soprattutto sulle gambe, sul petto e sul lembo triangolare del manto davanti, altre acute, a mo' di frecce, che si susseguono uguali. Nella figura di S. Giovanni a Bologna e a Colonia le vesti sono disposte in maniera un poco differente, ma le pieghe hanno andamento e forma simili (si vedano le pieghe triangolari che solcano il fondo liscio del panno aderente alla gamba leggermente protesa e le

pieghe a gradini salienti dei lembi del manto). Lievemente posteriori al gruppo di S. Candido sono le due figure della Vergine e di San Giovanni Evangelista, dei primi decenni del sec. XIII, nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (fig. 5) (nn. 8001, 8002), dall'inflexione del corpo alquanto più accentuata. Sono palesi i legami colle statue di Colonia nei volti robustamente plasmati, nel drappeggio delle vesti, nei gesti raccolti.⁵⁾

Allo stesso indirizzo stilistico appartengono alcuni altri intagli del Dugento avanzato, che finora non si sapeva dove collocare: un S. Giovanni del 1250 circa (fig. 6), che, insieme al suo "pendant", una statua della Vergine, figurava in una mostra d'arte sacra a Venezia (cfr. *Rassegna d'Arte*, 1909, pag. 9), passando poi nella ora dispersa collezione van Stolk di Haarlem (cfr. R. VAN MARLE, *ibid.*, 1919, pag. 203-04) e il cui panneggio e atteggiamenti sono da confrontare colle due statue di Berlino (fig. 5); le statue della Vergine e di S. Giovanni nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (nn. 8003 e 8004), un altro paio delle solite figure assistenti d'una Crocefissione che, paragonate alle altre due figure di Maria e di Giovanni a Berlino (nn. 8001 e 8002), rappresentano però già uno stadio più avanzato, e sono da porre nel 1270-80;⁶⁾ infine la figura d'un S. Giovanni nel Thüringer Museum di Eisenach, proveniente dalla chiesa di Braunsdorf presso Triplis (fig. 7), in cui, ad elementi arcaizzanti, quale l'espressione accigliata del volto e la riduzione volumetrica delle masse plastiche, che rammentano la *Crocefissione* di Bologna, si mescolano altri, come l'andamento delle pieghe e la positura slanciata del corpo, che la pongono, cronologicamente, vicinissima alla figura del S. Giovanni (n. 8002) di Berlino (cfr. nelle due figure di S. Giovanni la piega della veste sotto il ginocchio destro!).⁷⁾

Quanto alla *Crocefissione* di Bologna, non vi può essere dunque dubbio sull'appartenenza di essa ad una maestranza di intagliatori tedesco-tirolesi, "specializzati", nell'esecuzione di Crocefissioni lignee, le quali, pur risentendo delle forme vigorose della plastica lombarda, si riallacciano più da vicino alla scultura sassone-



FIG. I - BOLOGNA, S. PIETRO - CROCEFISSIONE

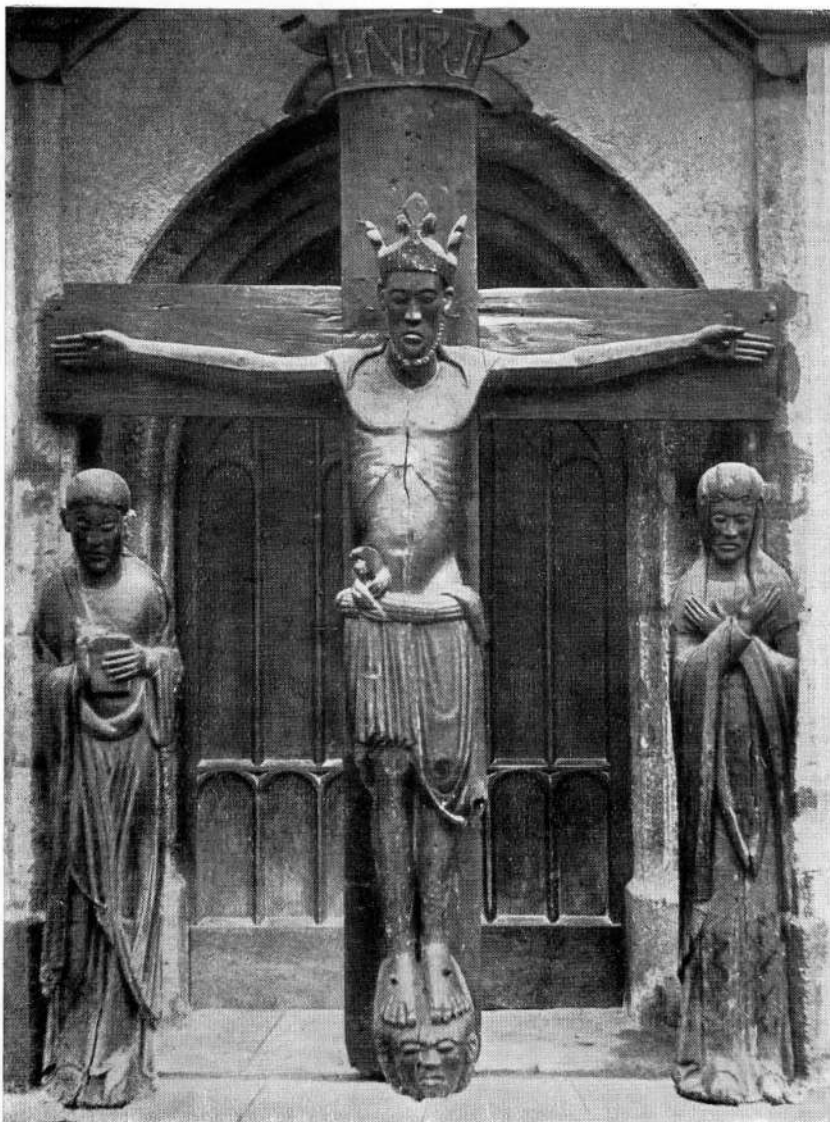


FIG. 2 - SAN CANDIDO, DUOMO - CROCEFISSIONE

bavarese del sec. XII. È stata già notata da altri l'affinità delle due figure della Vergine e di San Giovanni di Colonia colla Madonna lignea dell'Altertumsmuseum di Dresda (fig. 8), del 1160-1180 circa, proveniente da Otzdorf.⁸⁾ Ma ben maggiori concordanze si scoprono tra la Madonna di Otzdorf — sebbene sia superiore per fattura e spirito — e le figure assistenti della *Crocefissione* di Bologna. Uguale il tipo fisionomico rozzo e contadinesco, col cranio largo, la bocca serrata, dal labbro inferiore caratteristicamente sporgente, e il mento corto. Uguale l'espressione cupa e dolorosa del volto e il rude vigor plastico

pannaggi leggeri e morbidi. La rispondenza nel trattamento delle vesti tra la Madonna di Otzdorf e la Vergine della *Crocefissione* di Bologna si estende fino a minuti particolari, come, ad esempio, le pieghe fitte e schiacciate tra le gambe e quelle, sottilissime e circolari, della manica intorno al polso, assolutamente identiche. Ritengo la *Crocefissione* bolognese eseguita nello stesso torno di tempo della Madonna di Otzdorf (1160-80), poichè con questa presenta, tra le sculture lignee tirolesi-tedesche della seconda metà del sec. XII, le maggiori affinità. Essa è perciò anteriore alle

del corpo. (Si osservi pure la rassomiglianza fisionomica tra il S. Giovanni di Eisenach e la Madonna di Otzdorf). Il manto che avvolge la Madonna di Otzdorf piomba giù ai lati diritto serrandola in un blocco compatto e duro, come nelle figure assistenti della *Crocefissione* di Bologna, mentre il contorno di quelle di Colonia risulta assai più mosso e agile per le movenze più snodate e libere delle braccia che, nelle sculture bolognesi, si stringono invece al corpo aderenti e piatte, senza sporgenze verso l'esterno. La mano sinistra della Madonna, eccessivamente grande, dalle dita larghe, inanimate, congiunte insieme, trova strettissimo riscontro nelle mani dei personaggi della *Crocefissione* bolognese. V'è poi un altro caratteristico elemento formale comune alla Madonna di Otzdorf e alle sculture delle *Crocefissioni* di Bologna, Brunico (Colonia) e S. Candido: il vivo e netto contrasto che subito si coglie tra la struttura raccolta e greve dei corpi e il complesso e vario giuoco dei



FIG. 3 - COLONIA, KUNSTGEWERBE-MUSEUM
VERGINE



FIG. 4 - COLONIA, KUNSTGEWERBE-MUSEUM
S. GIOVANNI

due figure di Colonia (1170-90) e alla *Crocefissione* di S. Candido che è della fine del sec. XII o forse, per gli elementi gotici abbastanza fortemente sviluppati, già del principio del sec. XIII.

Ma l'origine stilistica della *Crocefissione* bolognese non è ancora del tutto chiarita coll'aver dimostrato la sua appartenenza all'arte delle maestranze d'intagliatori tedesco-tirolesi. Il Gissau,⁹⁾ che scrisse estesamente della Madonna di Otdorf, aveva accennato ad un eventuale influsso delle sculture del portale dei re di Chartres sull'intaglio sassone, ipotesi che non hanno saputo sviluppare e precisare nè il Beuken nè il Panofsky,¹⁰⁾ ma che è stata invece giustamente accolta dallo Hamann.¹¹⁾ Figure come la Vergine e il S. Giovanni di Colonia, d'una frontalità e verticalità perfette, dai gesti raccolti e titubanti, racchiuse entro un ricco sistema di pieghe fitte, parallele, che accrescono l'impressione di moto ascensionale, sono, senza le statue dei re e delle regine di Giuda della cattedrale di Chartres (fig. 9), inconcepibili. Ma oltre l'impostazione generale delle figure, anche numerosi particolari di questi intagli tedesco-tirolesi derivano dalla plastica di Chartres, come le maniche esageratamente lunghe (cfr. la Madonna di Otdorf e la Vergine di Bologna) e i lembi frastagliati e ricadenti molto in basso del manto (cfr. il S. Giovanni di Colonia e di Bologna). Il S. Giovanni dei nostri gruppi tiene nelle mani un libro al pari di molte figure chartresi; e quello di Colonia ha i capelli sulla fronte ondulati, come numerose statue di Chartres (cfr. il secondo re da sinistra nella nostra riproduzione e la figura della Grammatica ripr. in E. Houvet, *Cathédrale de Chartres. Portail royal*, tav. 69). Anche la capigliatura del S. Giovanni da Bologna, dai capelli finemente striati che invadono con un angolo molto aperto la fronte e scendono dritti verso gli orecchi, si ritrova spesso a Chartres (cfr. la regina nella fig. 9). Le innumerevoli pieghe sottili intorno alla manica della veste della Madonna di Otdorf e della Vergine della *Crocefissione* bolognese sono pure caratteristiche per le sculture chartresi, mentre il modo come il panno forma sulla testa di queste due figure lignee una specie di cappuccio a larghe pieghe trova riscontro nella

Grammatica della Cattedrale di Chartres. V'è dunque nelle *Crocefissioni* di Bologna, Brunico (Colonia) e S. Candido e nella Madonna di Otdorf tutto un insieme di forme e modi strettamente dipendenti dalle sculture del portale dei re della cattedrale di Chartres.

Nella Madonna di Otdorf lo Hamann ritiene inoltre assai sensibili i riflessi della scultura del sud della Francia, specie di Moissac, sia nel tipo e nella struttura rudi della figura che nel pannello piatto, leggero, percorso da pieghe appena incavate nelle larghe superfici. Non bisogna però dimenticare che la nascente plastica gotica delle cattedrali di Saint-Denis e di Chartres si nutre e attinge largamente alle fonti rigogliose della scultura che adorna i portali delle chiese dell'Aquitania, della Linguadoca e della Borgogna, il cui spirito, liricamente commosso e agitato, penetrando, intorno la metà del sec. XII, nel nord, subisce una trasformazione verso il monumentale e il solenne. Lo Hamann pone accanto alla Madonna di Otdorf quella della *Fuga in Egitto* del portico meridionale della chiesa di Moissac, rilevandone la rassomiglianza fisionomica grandissima. Lo stesso tipo meridionale però si ritrova, un po' modificato, anche nelle sculture del portale dei re di Chartres, ad esempio nel gruppo della Grammatica scolpita nell'archivolto del portale destro, dove il fanciullo a sinistra, colla testa rivolta in alto e la larga bocca socchiusa, pare addirittura una copia del Bambino Gesù della *Fuga in Egitto* a Moissac. E se il volto della Madonna di Moissac, rotondeggiante e dai piani facciali gonfi e larghi quale si osserva in tutta la scultura aquitanica della prima metà del sec. XII, possiede simiglianze generiche innegabili colla Madonna di Otdorf, questo tipo giungendo a Chartres si solidifica e si irrobustisce in un modulo più plasticamente definito e modellato con più sottile conoscenza anatomica, che, così trasformato, risulta più affine alla Madonna di Otdorf. Si paragoni questa, prima colla Madonna della *Fuga in Egitto* a Moissac, poi colla Grammatica di Chartres oppure colla Regina del portale occidentale della cattedrale di Angers (1155-65), (fig. 10), direttamente derivata dalla plastica chartrese ed è

chiaro a quale di queste sculture francesi la *Madonna* di Otdorf sia unita da più stretti legami di parentela. Specialmente colla figura femminile di Angers essa ha riscontri somatici notevolissimi, nello squadro oblunco del volto solidamente costruito nella sua conformazione ossea interna, nella larga bocca, nei due solchi scendenti dal naso, nel collo cilindrico, nella modellazione della mano, nelle due trecce che in entrambi le sculture sono come fissate alla base del collo. Queste trecce che appaiono, imitate dal costume femminile dell'epoca, per la prima volta nella decorazione plastica di Saint-Denis e di Chartres, passarono poi nella scultura tedesca, rimanendovi a lungo, specie in Sassonia, fino al periodo gotico. Nessuna necessità quindi di ammettere per il tipo fisionomico della *Madonna* di Otdorf un influsso diretto della scultura del sud della Francia che può benissimo aver agito attraverso la scultura protogotica francese del Nord.

Più convincenti mi sembrano le conclusioni dello Hamann riguardo all'influenza della scultura di Moissac sul pannello della *Madonna* di Otdorf. Sebbene il sistema di disporre le pieghe nelle sculture del portale dei re di

Chartres sia pure largamente permeato di elementi provenienti dalle provincie meridionali, invano vi si cercherebbe un partito di pieghe simile a quello che la veste e il manto formano sulle



FIG. 5 - BERLINO, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM - VERGINE E S. GIOVANNI



FIG. 6 - GIÀ A HAARLEM, COLL. VON STOLK
S. GIOVANNI EVANGELISTA



FIG. 7 - EISENACH, THÜRINGER MUSEUM
S. GIOVANNI EVANGELISTA

ginocchia della Madonna di Otdorf. Quelle larghe zone di liscia superficie di panno, che, leggero, s'incolla, come se fosse bagnato, sulle carni, e su cui si rilevano debolmente i dorsi a freccia di rare pieghe lineari, sono caratteristiche per le sculture del portico e del timpano di Moissac, ove all'originario rigore plastico della scuola tolosana, angoloso e massiccio, rappresentato dalle sculture del chiostro (del 1000 circa), si erano sovrapposti, verso il 1120-31, gli svolazzanti e calligrafici panneggi della scultura borgognona. A conferma del mio asserto, si mettano a confronto le pieghe sulle gambe della Madonna di Otdorf, identiche a quelle sulla gamba destra del S. Giovanni di

Bologna, colle pieghe non solo delle vesti della Madonna nella *Fuga in Egitto* del portico, ma pure con quelle della tunica dell'angelo a sinistra del Redentore nel timpano di Moissac (riprod. in A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture*, ecc., tav. 340). Che al predominante influsso della scuola di Chartres si aggiungano nel nostro gruppo di sculture lignee tedesco-tirolesi, seppure in misura minore, apporti della scultura francese del Sud, viene confermato, pure dalla testa del Cristo di Bologna che si modella sul tipo scolpito dall'artefice borgognone nel timpano di Autun (riprod. in *Kunst u. Künstler*, XXVI (1928), p. 456) e che di là passò in quello di Moissac e di Vézelay riapparendo

poi un po' dappertutto nella scultura romanica dentro e fuori della Francia. Il Cristo di Bologna impressionante nella severità e quasi crudeltà dei tratti emaciati, ha in comune col Cristo di Vézelay e di Moissac la forma assai allungata della testa, incorniciata da una folta barba ritorta a ricci e da capelli divisi nel mezzo che coprono gran parte della fronte. Come nel Cristo di Vézelay (riprod. in A. Kingsley Porter, *op. cit.*, tav. 48ⁿ) i baffi scendono obliquamente verso e oltre gli angoli della bocca, ma più rassomiglia a quello di Moissac (riprod. in A. Kingsley Porter, *op. cit.*, tav. 341) nel trattamento dei peli arricciati della barba, nel motivo della corona posta sul capo, e, specialmente, nella modellazione, perfettamente uguale, delle grandi orecchie discoste. In quale misura l'aspetto fisionomico del Cristo bolognese sia determinato da modelli francesi, lo dimostra pure un Crocefisso ligneo del sec. XII nella coll. Demotte di Parigi (*fig. 11*), attribuito alla Francia occidentale,¹²⁾ nel quale si nota la stessa espressione accigliata e severa e la forma del tutto simile della testa, della bocca, dei capelli e della barba. Anche col Crocifisso di San Candido (*fig. 2*) quello della

collez. Demotte possiede affinità notevolissime nella modellazione schematica del torace e delle gambe, e nella forma del perizoma. Codesti influssi francesi sono stati del resto già chiaramente riconosciuti dal

Toesca,¹³⁾ il quale osserva che nella Crocefissione di Bologna "la più rude semplificazione plastica lombarda, del sec. XII, è commista a stilizzazioni d'origine francese „.

A questo copioso affluire di elementi francesi deve dunque, nelle sopradescritte sculture tedesco-tirolesi, quel singolare contrasto tra la superficie, animata dalle multiple pieghe delle vesti, di provenienza prevalentemente chartrese, e la struttura rude e quadrata delle figure, derivata, probabilmente attraverso l'Ile-de-France, dalla scultura aquitanica, e accentuata da influenze lombarde e dall'innata tendenza di quegli intagliatori provinciali al fare massiccio e dalla loro predilezione per le posizioni di frontalità e verticalità assolute. Questo gusto per la costruzione tettonica compatta della scultura, che, essendo ridotta alla massima semplicità di piani e di volumi, raggiunge la massima efficacia plastica, si diffondeva e dominava nei centri più attivi della scultura francese



FIG. 8 - DRESDA, ALTERTUMSMUSEUM
MADONNA E BAMBINO

e tedesca verso il 1150, e fa apparire, specie la *Crocefissione* di Bologna e la Madonna di Otdorf, ritardataria in confronto al movimento coevo della plastica europea che dopo il 1150 cominciava a sciogliersi, sotto l'azione del nuovo spirito "protogotico", dalla rigidità e immobilità strutturale tipica per la produzione scultorea intorno alla metà del sec. XII. Basterebbe confrontare le figure della *Crocefissione* di Bologna e di Brunico e la Madonna di Otdorf colle statue di re del portale settentrionale dell'abbazia di Saint-Denis, all'incirca della stessa data (1170-80), conservateci purtroppo soltanto nelle incisioni e nei disegni di Bernardo de Montfaucon (riprod. in M. Aubert, *La sculpture franç. au début de l'époque gothique*, Firenze-Parigi 1929, tav. 2), per sentire tutto il profondo divario che separa le statue francesi dai contemporanei intagli tedesco-tirolesi: quelle, pervase dal soffio di più agili e ricche energie plastiche, stanno, guardando verso il futuro, all'inizio di una nuova era della scultura, queste nella severità e imponenza delle forme compresse, di genuino sapore romanico, chiudono, rivolte verso il passato, un periodo.

Un simile fenomeno di compenetrazione o meglio sovrapposizione di forze stilistiche contrastanti, tanto caratteristico per le nostre sculture lignee tedesco-tirolesi, si osserva anche altrove. V'è tutta una serie di Madonne lignee dell'Alvernia,¹⁴⁾ del terzo quarto del sec. XII, che presenta molte analogie con gli intagli tedesco-tirolesi nel mescolarsi delle nuove forme protogotiche irradianti da Chartres, palesi soprattutto nella maniera di panneggiare, colla tradizione indigena alverniata, provinciale e ritardataria, esaltante la plasticità vigorosa che irrompe immediata e senza attenuazioni dal blocco ligneo. A questo incontro di correnti differenti devono il loro aspetto stilistico le Madonne del Museo di Rouen, della chiesa di S. Filiberto di Tournus, della chiesa di Marsat presso Riom, del Museo di Cluny proveniente dalla regione del Forez, nelle quali, dalla guaina delle vesti sottili, chiaramente chartresi, scendenti in lunghe e fitte pieghe verticali, sporgono, con risultati formali simili a quelli che si notano nelle figure delle *Crocefissioni* di

Bologna e di Brunico, la testa quadrata dai ruvidi tratti contadineschi e le mani enormi e inerti.

L'attività dei nostri intagliatori tedesco-tirolesi doveva essere assai intensa nei secoli XII e XIII. La natura della regione ricca di boschi favoriva, come pure nei Pirenei Orientali, il formarsi di maestranze locali specializzate nella lavorazione del legno, le quali spesso abbandonavano i luoghi nativi portando lontano modi e forme dell'arte loro. E fu appunto qualcuno di quei maestri tirolesi, probabilmente di passaggio a Bologna, cui fu dato l'incarico d'intagliare il grande gruppo della *Crocefissione* di S. Pietro.

Tracce dell'attività di un altro di essi troviamo persino nell'Umbria, regione anche questa coperta in molte zone da vaste distese di boschi, dove erano operosi nel sec. XII rozzi maestri d'intaglio, per lo più madonneri, che fornivano alle chiese di campagna innumerevoli immagini della Vergine seduta col Bambino. La più antica ne è quella che si conserva, completamente ridipinta, nel piccolo Museo della Chiesa Parrocchiale di Spello (fig. 12), datata dal Castelfranco¹⁵⁾ verso il 1150, ma difficilmente anteriore al 1170-80, nonostante il carattere arcaico della scultura dovuto, come nel gruppo di *Crocefissioni* tedesco-tirolesi e di Madonne alvernati, al provincialismo in ritardo dell'artefice. Le altre Madonne umbre "romaniche", che conosco sono tutte del sec. XIII o posteriori. La Madonna nel Museo di Gubbio, derivata, ma solo esteriormente, da quella di Spello, mi sembra per l'insulso sorriso gotico-francese e la modellazione fiacca e indecisa delle vesti, di quasi un secolo più tarda (il Castelfranco invece la crede coeva a quella di Spello); e allo stesso periodo circa appartiene pure la Madonna di Fematre. Alla prima metà del sec. XIII si possono assegnare le Madonne dello Staatsmuseum di Vienna (fig. 18) — quasi certamente umbra —, del Bargello (riprod. in *Belvedere*, VI, 1927, fig. 8 tra pag. 12 e 13) e di Poggioprimesano. Questi sono i migliori intagli; gli altri, numerosissimi, che ancora si conservano nelle chiese umbre, sono fatiche spesso informi e prive di valore artistico dei secoli XIII-XV. Al sec. XII il Castelfranco assegna anche la Madonna di Santa Maria Infraportas di Foligno,



FIG. 9 - CHARTRES, CATTEDRALE - PARTICOLARE DELLA PORTA DEI RE



FIG. 10 - ANGERS, CATTEDRALE
PERSONAGGIO DELL'ANTICO TESTAMENTO

osservando che il gruppo ha "le teste ripassate a scalpello", e "le braccia del Bambino rifatte". Il gruppo appartiene invece secondo me al Quattrocento; e lo dimostrano non solo le teste della Vergine e del Bambino ma anche il

partito di pieghe della veste e del manto sulle gambe della Madonna, e soprattutto i motivi architettonici del trono, di sapore quattrocentesco. Il rifacimento, notato dal Castelfranco, sarà con ogni probabilità avvenuto nel secolo XVII o XVIII allorché si cercò, conformemente al gusto dell'epoca, di conferire al gruppo folignate l'aspetto di una « Madonna nera » mediante l'applicazione sulle carni di una vernice nerastra. Gli artefici umbri del '400 amavano ricopiare fedelmente i gruppi lignei della Madonna seduta col Bambino dei secoli XII e XIII. Nella chiesa di S. Maria in Camuccia a Todi (fig. 14), si conserva un simile intaglio paleamente quattrocentesco, imitato appunto da una scultura romanica sul tipo della Madonna di prete Martino di Berlino. Pure del sec. XV è la Madonna seduta col Bambino, di stile "dugentesco", nella chiesa di S. Maria Giacobbe a Pale sopra Foligno, nella Guida del Touring Club (*Italia centrale*, III, Milano 1923, pag. 488) attribuita al sec. XIII. Così pure molte delle Madonne nelle chiese della Val Nerina, nonostante la loro superficiale patina romanica, sono da considerarsi fatiche del sec. XV, come, ad esempio, la Madonna nella chiesa del Carmine a Triponzo¹⁶⁾ e forse anche la Madonna in una raccolta privata di Firenze (ripr. in *Dedalo X* (1929-30), pag. 777), creduta dal Castelfranco opera del sec. XIII.

Iconograficamente, la Madonna di Spello deriva dall'immagine, largamente diffusa nella pittura bizantina sin dal sec. V, della cosiddetta *Madonna Nicopoia*, in cui la Madonna assisa in trono tiene in grembo il Bambino, anch'esso seduto, come la Madre, di prospetto.

Il tipo facciale della Madonna di Spello, pur avendo la fissità immobile dello sguardo delle immagini bizantine, si arrotonda in un morbido ovale, dalle carni piene e molli, che l'intagliatore umbro ha preso evidentemente, modificandolo un poco, dalla vicina arte senese, dove troviamo, ad esempio nell'icona lignea con la Madonna, a rilievo schiacciato, dei primi decenni del sec. XIII nel Museo dell'Opera di Siena, espressione e modellazione del tutto affini.¹⁷⁾

La tavola del Museo dell'Opera di Siena (ripr. in P. Toesca, *Storia dell'arte ital.*, pag. 993), pur

essendo già inconfondibilmente senese nella dolcezza tranquilla e materna della Vergine, è, però anch'essa, come tutta l'arte senese di allora, profondamente imbevuta di elementi derivati dalla pittura bizantina e che si ritrovano, simili, nella Madonna di Spello: la positura frontale della Madonna e del Bambino, la struttura del trono, sul quale è posto un cuscino appuntato alle due estremità, e, con davanti, una specie di sgabello su cui poggiano i piedi della Vergine. Ma ciò che a prima vista distingue la scultura di Spello dall'icone senese e delle iconograficamente simili rappresentazioni bizantine, sono i gesti dei due sacri personaggi. In queste la Vergine sorregge colle due mani il Bambino di solito seduto sulle sue ginocchia e in atto di benedire; nel gruppo di Spello invece le braccia della Madonna compiono gesti rigidi e inorganici, come se appartenessero ad un manichino, il destro alzato verticalmente, il sinistro abbassato verso il ginocchio, mentre il Bambino, non più trattenuto, è scivolato in avanti sull'estremo limite delle ginocchia della Madre la quale sembra pronta ad afferrarlo colla mano sinistra, li vicina, qualora egli dovesse perdere l'equilibrio. Lo Hamann suppone queste strane movenze delle braccia di alcune Madonne lignee romaniche dell'Italia centrale derivate da modelli bizantini, e precisamente dal gesto delle braccia allargate della Madonna orante.¹⁸⁾ In fatti, nelle numerosissime immagini bizantine della Madonna raffigurata in atteggiamento di orante, le braccia sporgono fuori del corpo sorpassandone duramente la sagoma e vengono a volte, come nella pala

d'oro della basilica di San Marco a Venezia (fot. Alin. 38595), quasi avvulse dall'organismo, sì da ricordare effettivamente le braccia stecchite e meccanicamente mosse della Madonna di Spello. V'è però questa differenza sostanziale tra le Madonne bizantine in atteggiamento di orante e le Madonne lignee dell'Italia centrale: che in quelle, dipinte o raffigurate a bassorilievo, le braccia dipartendosi dal corpo si allargano contro il fondo sullo stesso piano della figura, in modo da non turbarne l'armonia compositiva, laddove in queste esse si staccano

violentemente dal ceppo ligneo in direzioni diverse, rompendo brutalmente l'unità plastica del gruppo. Non credo perciò che si possa parlare, date le somiglianze così generiche e vaghe, di un'azione diretta del gesto delle Madonne oranti bizantine sugli atteggiamenti delle braccia di certe Madonne lignee romaniche dell'Italia centrale. Ritengo invece che essi siano stati imitati da lavori d'oreficeria e soprattutto da un ben determinato e nel Medioevo largamente diffuso gruppo di sculture metalliche, dalle statue e dai busti-reliquiari. La celeberrima statua di Sainte-Foy nel tesoro della chiesa di Conques nell'Alvernia (fig. 15), eseguita ai tempi di Stefano abate di Conques e vescovo di Clermont dal 942 al 984, protende le due braccia rigide e senza vita che ricordano assai da vicino le mosse delle braccia della Madonna di Spello. Ma ogni dubbio sulla giustezza della mia ipotesi riguardo la fonte di derivazione dei singolari atteggiamenti delle braccia della Madonna di Spello scompare, allorquando la confrontiamo col busto-reliquiario di



FIG. 11 - PARIGI, COLL. DEMOTTE
CROCIFFISSO

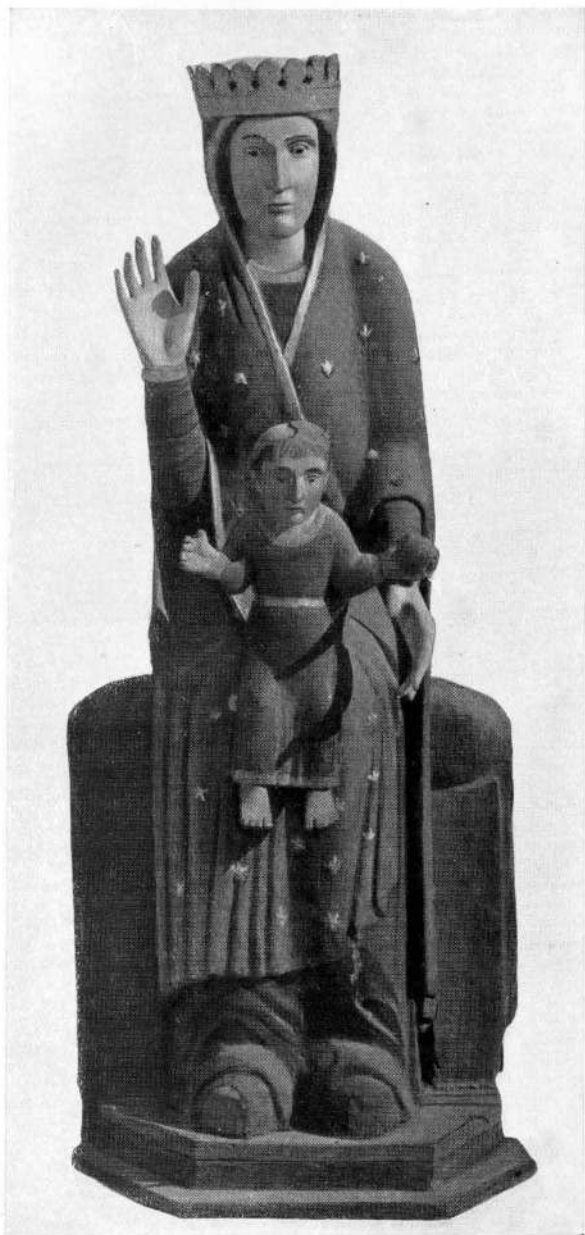


FIG. 12 - SPELLO, MUSEO - MADONNA E BAMBINO

S. Baudime, in ottone dorato e argentato, del XII secolo nella chiesa di Saint-Nectaire a Puy-de-Dôme (Alvernia) (fig. 16), affine ad altri due busto-reliquiari dell'Alvernia, di S. Césaire a Maurs e di S. Teofredo a Le Monastier, tutti i tre forse prodotti delle officine di Limoges e stranamente rassomiglianti, al pari della statua di Sainte-Foy di Conques, a idoli pagani.¹⁹⁾ Si potrebbe quasi supporre che l'artefice del busto-reliquiario di S. Baudime si fosse ispirato



FIG. 13 - COLL. PRIVATA - MADONNA E BAMBINO

a qualche scultura etrusca, tanta ne è stretta l'affinità della testa con quella d'un vaso canopo del VII o VI secolo a. C. nel Museo di Chiusi (fig. 17),²⁰⁾ nella forma del cranio, nella bocca e nel mento largo, nel naso robusto, nella fronte bassissima coperta da capelli arricciati sì da formare una specie di serto torno torno il capo; affinità che è forse da spiegare col tenace persistere nell'Alvernia di certi moduli plastici della scultura in bronzo celtica, non priva



FIG. 14 - TODI, S. MARIA IN CAMUCCIA
MADONNA E BAMBINO

questa di rapporti colla scultura etrusca. Infatti la testa del busto femminile celtico, trovato presso Évreux, ora nel Museo di Saint-Germain-en Laye (numero 22299) oppure i busti rinvenuti presso Compiègne nello stesso museo e la testa della divinità celtica della ex-collezione Danicourt palesano curiose simiglianze formali, già acutamente rilevate dal Reinach, coi busto-reliquiari dell'Alvernia e colla statua di Sainte-Foy di Conques.²¹⁾ Del resto anche la scultura romanica in pietra dell'Alvernia, improntata a caratteri arcaizzanti, è permeata di copiose reminiscenze della scultura romana provinciale, dell'arte carolingia e orientale.



FIG. 15 - PARROCCHIALE DI CONQUES
STATUA DI SAINTE FOY

Ma ciò che soprattutto c'interessa nel busto-reliquiario di S. Baudime, è la sorprendente rassomiglianza colla Madonna di Spello nelle positure da manichino delle braccia, mosse in direzioni diverse e prive di connessione anatomica col busto al quale paiono solo superficialmente attaccate. Si noti poi come persino la modellazione delle mani della Madonna di Spello palesi curiose rispondenze con questi lavori di orificeria alvernati, poichè, mentre la mano destra dalle dita fortemente divaricate e ricurve s'avvicina assai alle mani della Sainte-Foy di Conques, quella sinistra colle dita leggermente piegate è quasi identica alla mano sinistra del busto di S. Baudime.

Se la dipendenza delle mosse delle braccia della Madonna di Spello da lavori di oreficeria mi sembra accertata, non è necessario pensare che questi siano stati proprio di provenienza francese, pur ammettendo che l'Alvernia e le altre regioni della Francia centrale e meridionale, note per la loro produzione particolarmente intensa di statue e busti-reliquiari nel Medioevo, abbiano forse influito, sia coll'esportazione di tali oggetti, sia coll'emigrazione dei loro artefici, sulla forma dei busto-reliquiari degli altri paesi.²²⁾ Purtroppo pochi di codesti esemplari della plastica medioevale si sono conservati in Francia e altrove, facilmente esposti come erano a furti e conseguente distruzione.

L'azione di essi si vede, ad esempio, nella statua in lamine di bronzo, fissate su un'anima lignea, di Bonifacio VIII, eseguita nel 1301

da Manno orafo ed ora nel Museo Civico di Bologna, che per particolarità tecniche e l'aspetto ieratico d'idolo si riallaccia evidentemente a precedenti opere d'oreficeria medioevali.²³⁾ Ne fa fede il braccio destro benedicente, bruscamente sporgente dalla massa solida della statua cui sembra appiccicato, tanto simile nella modellazione e movenza delle dita e nelle pieghe circolari della manica al braccio destro del busto di S. Baudime a Saint-Nectaire.

La ragione per cui questi atteggiamenti meccanici delle braccia siano passati dai busto-reliquiari o da simili opere romaniche di metallo nella scultura lignea di Spello è ovvia: il rozzo intagliatore umbro, attenendosi nella composizione generale a qualche dipinto se-

nese-bizantineggiante, non riuscì, per incapacità tecnica, di dare alle braccia della Vergine l'atteggiamento piegato del modello, e preferì copiare, magari da un busto-reliquiario della chiesa del suo paese, le mosse dritte e im-

palate delle braccia la cui esecuzione dovette offrire ben minori difficoltà tecniche. Queste mosse delle braccia che col loro brusco distacco dal nucleo centrale della scultura ne distruggono la solidità e compattezza volumetrica, contrastano però profondamente collo spirito più genuino della plastica del secolo XII, che ama lo svolgersi compresso e raccolto dei piani e volumi senza improvvise sporgenze e scarti. Esse non sono state create dall'arte romanica ma rimastevi per forza d'inerzia — che è, grazie agli speciali procedimenti tecnici, particolarmente potente in certi rami delle arti



FIG. 16 - SAINT-NECTAIRE (PUY-DE-DOME), PARROCCHIALE
BUSTO-RELIQUIARIO DI S. BAUDIME

minori, come nell'oreficeria e nell'intaglio dell'avorio — quale eco di tradizioni più antiche, e cioè dell'oreficeria carolingio-ottoniana, caratterizzata dal gusto per il rapido ed accentuato sporgere e muoversi nello spazio delle forze plastiche, come lo dimostrano ad esempio i mirabili rilievi della porta in bronzo del Duomo di Hildesheim, eseguiti tra il 1008 e il 1015,²⁴⁾ oppure la Madonna in rame argentato nel tesoro del Duomo di Essen, del primo quarto del secolo XI.²⁵⁾ E lo prova anche la statua di Sainte-Foy di Conques del sec. X (fig. 15) — che è poi, sembra, un rifacimento d'una statua più antica probabilmente degli ultimi anni del secolo IX²⁶⁾ — colle sue energiche, risentite sporgenze dei piedi, dei ginocchi, delle braccia e della testa.

Se alcuni, come il Deschamps,²⁷⁾ danno un'importanza forse sproporzionata alle opere d'oreficeria carolingia e ottoniana delle quali le chiese erano, come sappiamo da documenti, ricchissime, assegnando loro una azione decisiva nel nascere della scultura romanica monumentale, e se altri, come il Bréhier,²⁸⁾ fanno derivare gli inizi della plastica in pietra romanica dalle numerose statue di metalli preziosi del centro e del Sud della Francia che avrebbero rieducato negli scultori il perduto senso dei valori plastici, lo Hamann, nel suo studio sulle Madonne romaniche scolpite, non tiene sufficientemente conto di questi lavori d'oreficeria. Il Bréhier giustamente osserva che le Madonne lignee alvernati romaniche del Museo archeologico di Rouen, proveniente da Brioude, del Museo di Clermont, proveniente da Vernois (Cantal), di Montvialleix (Puy-de-Dôme), di Marsat presso Riom (Puy-de-Dôme), dipendono dalla celebre "maestà,, della Vergine in oro di Clermont-Ferrand, del sec. X, la prima di tali Madonne plastiche dell'Alvernia, oggi non più esistente, ma riprodotta in un manoscritto del sec. X della biblioteca di Clermont.²⁹⁾ Ed è, ad esempio indubitato che la Madonna di Orcival nell'Alvernia, per la quale lo Hamann presuppone un prototipo bizantino, si attiene, invece, a modelli d'oreficeria simili alla statua di Sainte-Foy di Conques, che erano sparsi ovunque nella regione, donde lo scultore imitò l'atteggiamento ieratico della Vergine, e particolari, come il trono poggiante su quattro sostegni e le braccia rigidamente sporgenti della Madre, a differenza

delle altre Madonne romaniche francesi che sostengono colle mani il Bambino. Ciò che conforta quest'ipotesi è anche il fatto che la Madonna d'Orcival, quasi unica tra le sue consorelle francesi, è rivestita di lamine argentate, imitante dunque anche nell'aspetto esteriore quelle statue in metalli preziosi carolingio-ottoniane. Inoltre: le Madonne più vicine per stile e particolarità iconografiche a quella di Orcival, sono appunto alcune Madonne dell'Italia centrale in cui si è potuto sicuramente constatare — nelle mosse delle braccia — l'influenza di opere d'oreficeria, e qualche Madonna spagnola influenzata, secondo il Bréhier, dalle Madonne francesi, tra cui la Madonna lignea nella chiesa di Astorga (León) pure essa rivestita di lamine d'argento e derivata probabilmente, dato anche il simile immobile atteggiamento della Vergine e l'identico

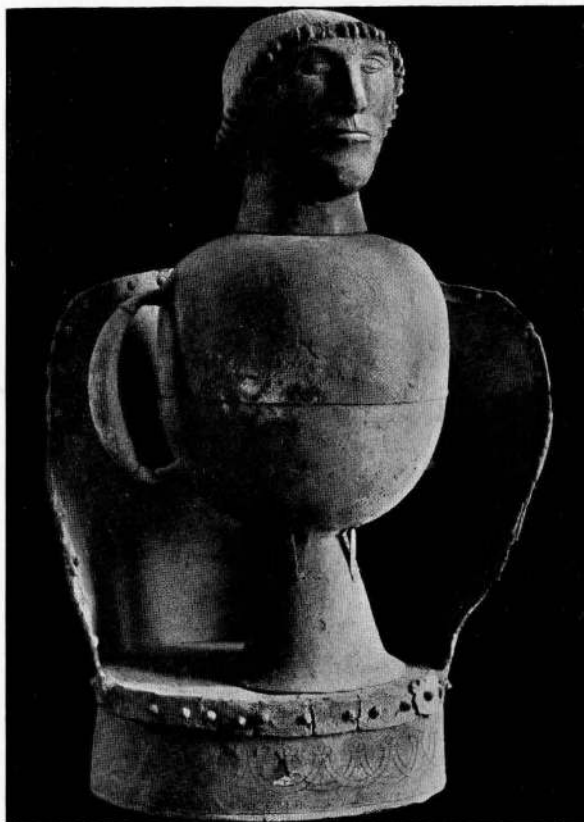


FIG. 17 - CHIUSI, MUSEO ETRUSCO - VASO CANOPO

gesto delle braccia, da statue in metallo.³⁰⁾ Non escludo che l'arte bizantina, che tanta perfezione raggiunse nella lavorazione dei metalli preziosi, abbia forse riguardo questa singolare posizione delle braccia ispirato gli autori delle statue e busti-reliquiari metallici; ciò è reso probabile, ad esempio, da un confronto della statua di Sainte-Foy di Conques colla figura della Vergine in argento dorato, incastrata in un cristallo di rocca, nel tesoro di San Marco a Venezia, opera bizantina del sec. XII, che protende le braccia con gesto assolutamente identico (fot. Alin. 38508). Tuttavia sembra indubitabile che il caratteristico sporgere inanimato delle braccia nel sopraricordato gruppo di Madonne in legno italiane, francesi e spagnole sia dovuto



FIG. 18 - VIENNA, STAATSMUSEUM
MADONNA E BAMBINO



FIG. 19 - MONACO, NATIONALMUSEUM
MADONNA E BAMBINO

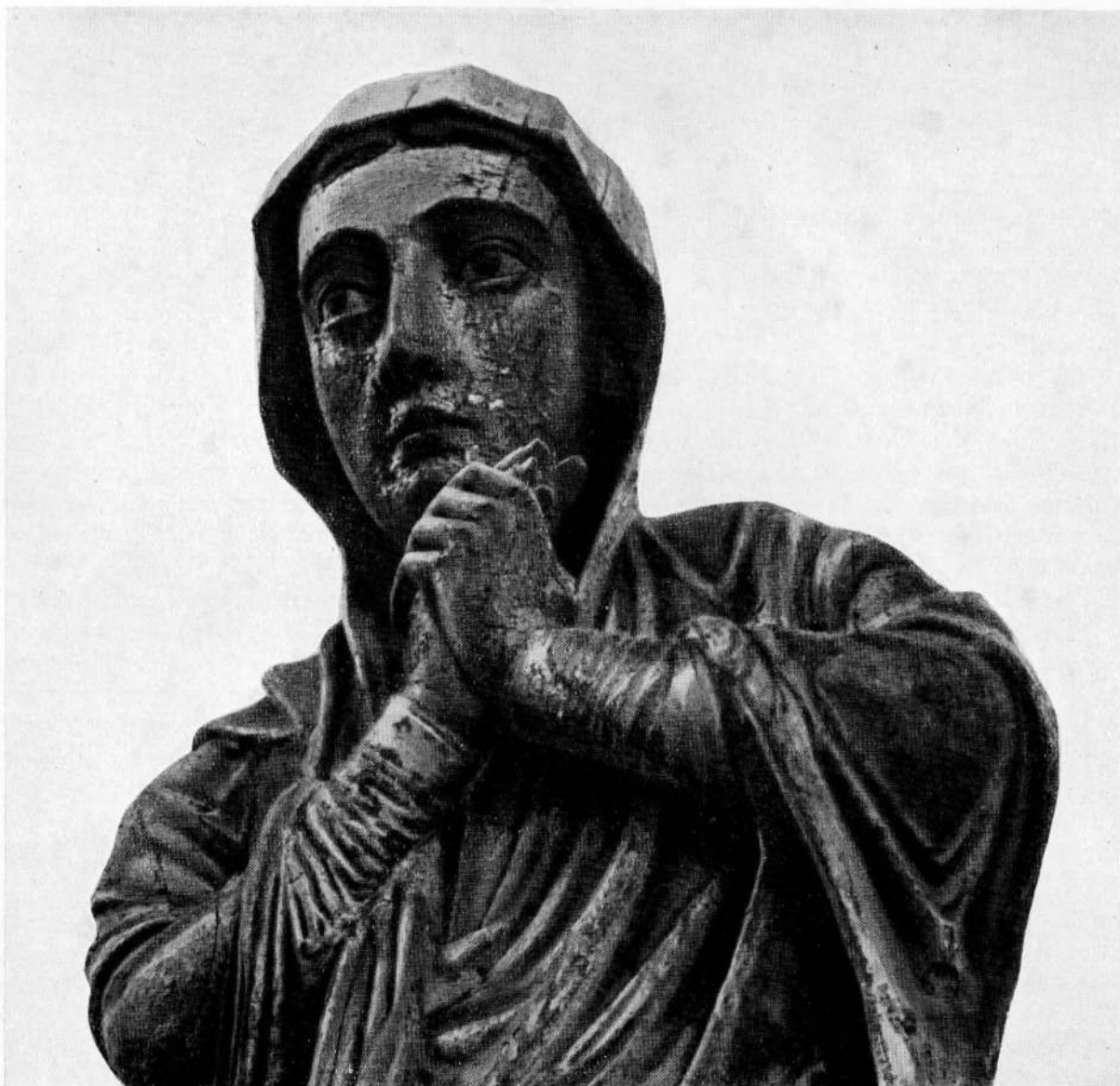


FIG. 20 - HALBERSTADT, DUOMO - VERGINE (PARTICOLARE)

all'azione diretta di sculture in metallo occidentali.

Le movenze delle braccia della più antica Madonna umbra in legno — quella cioè di Spello — tolte per la scarsa perizia tecnica dell'intagliatore dai busto-reliquiari metallici, pur rimanendo invariate in molte Madonne umbre del sec. XIII inoltrato, si modificano però ben presto in altre sculture col progredire e sveltirsi della tecnica dell'intaglio locale. Ed ecco che in una assai bella Madonna umbra del 1200 circa, di proprietà privata (*fig. 13*), strettissima-

mente dipendente da quella di Spello per molte e palesi concordanze formali nella struttura dell'insieme e nei particolari (modellazione delle carni, andamento di pieghe, ecc.), l'avambraccio sinistro si piega per trattenere il Bambino e la mano destra, volta lateralmente, ha le dita riunite a cavità. La Madonna dello Staatsmuseum di Vienna (*fig. 18*),³¹ della prima metà del sec. XIII, cui è molto affine quella, posteriore, di Poggioprimesano pubblicata dal Castelfranco, muove già con scioltezza le braccia che tendono a congiungersi davanti al

Bambino. Si noti come il tipo fisionomico della Madonna viennese, mite e morbido, si accosta maggiormente, perchè cronologicamente più vicina, a quello della Vergine del paliotto del Museo dell'Opera di Siena, laddove l'ossatura quadrata del cranio, l'espressione severa del volto, le grandi mani e il sottile panno che cinge la testa della Madonna di proprietà privata (fig. 13) ricorda, forse non soltanto per fortuite coincidenze formali, alcune Madonne alvernati.

Se è chiara la discendenza della Madonna di Vienna da quella di Spello, soprattutto nel modulo del volto intorno al quale il manto forma una specie di cappuccio, le discrepanze stilistiche tra le due sculture si accentuano invece nella composizione più slanciata e nella maggior naturalezza delle posture delle braccia della Madonna viennese, dovute al divario d'un mezzo secolo circa che separa i due intagli, e specialmente nel differente sistema di pieghe delle vesti dai ginocchi in giù. Nelle Madonne di Spello e della collezione privata, un lembo del manto gettato dal lato destro sui ginocchi e sulle gambe le avvolge fin quasi ai piedi, strettamente aderente alla veste e appena solcato, come questa, da qualche timida piega. Nella Madonna di Vienna, per contro, il manto scende sopra la veste, animata da lunghe e decise pieghe verticali, con movimento simmetrico ai due lati aprendosi nel mezzo all'altezza dei ginocchi. Donde proviene questa innovazione? Non certamente dalla limitrofa regione toscana in cui le sculture iconograficamente affini, come la Madonna di prete Martino di Arezzo, ora nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, hanno partiti di pieghe del tutto diversi. La spiegazione ce la dà invece la Madonna del Bayrisches Nationalmuseum di Monaco (fig. 19), acquistata, come è stato accertato di recente, a Perugia.³² I caratteri umbri vi si colgono in molti particolari: nell'asse cui è fissata la scultura a tergo, che si ritrova in numerosissime Madonne umbre fino al '400 avanzato, mentre esso non appare se non rarissimamente nelle Madonne delle altre regioni italiane e d'oltralpe; nella corona posta sul capo della Vergine, quasi identica a quella

della Madonna di Spello (fig. 12); e, infine, nelle movenze delle braccia pur esse chiaramente derivate da intagli simili a quello di Spello. Ma nonostante questi caratteri umbri e la sicura provenienza da Perugia della Madonna di Monaco, lo Halm continua a crederla scolpita da un maestro tirolese non scostandosi dalla sua opinione espressa nel catalogo del Museo nazionale di Monaco, quando cioè si riteneva erroneamente che la scultura provenisse dalla valle di Pusteria. E non posso che dare ragione allo Halm; poichè, se vi sono indubbi punti di contatto tra la Madonna di Monaco e le sculture umbre coeve, altri elementi, discordi, vi si insinuano che la differenziano nettamente dai consimili intagli umbri e l'accostano a quel gruppo di sculture tedesco-tirolesi cui ha cercato di dare maggiore consistenza. Tali affinità, già rilevate dal suddetto catalogo del Museo nazionale di Monaco, si precisano soprattutto nella conformazione ed espressione del volto, così diverso da quello delle Madonne umbre e rassomigliantissimo invece alle testa delle figure delle *Crocefissioni* di San Candido e del Museo di Berlino (figure 2 e 5), e nel panneggiare leggero e vario delle vesti con quel caratteristico serpeggiare a zig-zag dei lembi del manto in basso che si ritrova identico nei manti del S. Giovanni della *Crocefissione* di Bologna (fig. 1) e di Colonia (fig. 4) e della Vergine di quella di San Candido. Colla *Crocefissione* di S. Candido la Madonna di Monaco, databile intorno al 1200, possiede le maggiori analogie, perchè eseguita all'incirca nello stesso torno di tempo, senza dubbio da un intagliatore tirolese, il quale, giunto nell'Umbria e incaricato di scolpire questa Madonna, si attenne, forse anche per volontà del committente, nei motivi esteriori, come l'asse del fondo, la corona e l'atteggiamento delle braccia della Vergine, a simili gruppi preesistenti (alla Madonna di Spello, ad esempio), mentre nel modellare il volto della Vergine e le pieghe delle vesti non riuscì a nascondere la sua provenienza nordica. Le modificazioni da lui introdotte, per quanto tenui e di poco conto, furono prontamente imitate, o direttamente o attraverso altre sculture ora perdute, dall'artefice, molto probabilmente umbro, della Madonna

di Vienna, in cui la disposizione simmetrica del partito di pieghe del manto in basso, aperto nel mezzo e mosso agli orli da linee a zig-zag, deriva palesamente dalla Madonna di Monaco che cronologicamente s'inserisce tra l'arcaica Madonna di Spello e quella più progredita di Vienna. Comunque, il trattamento del panneggio delle vesti della Madonna di Vienna, che mostra rassomiglianze generiche anche colle vesti della Madonna della Crocifissione di Brunico ora a Colonia, e il volto di Lei che vagamente rammenta sculture sassoni coeve, come quella della Vergine della Crocifissione lignea nel

duomo di Halberstadt, del 1220 circa (fig. 20), fanno apparire non del tutto priva di fondamento l'opinione dello Leisching,³³⁾ il quale, pubblicando per primo l'intaglio viennese, lo assegnò ad uno scultore tirolese.³⁴⁾

I rapporti tra la scultura lignea della Germania e dell'Italia non rimasero circoscritti al gruppo di opere romaniche testè illustrate. Essi continuarono a manifestarsi qua e là anche nei secoli successivi, e soprattutto in una serie di crocifissi databili intorno al 1300 e del sec. XV che mi riprometto di pubblicare in avvenire.

GEZA DE FRANCOVICH

1) I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna*, Bologna 1932, pag. 146-149. Non v'è ragione di dubitare della tradizione locale (C. C. Malvasia, *Pitture sculture ed architetture delle chiese, ecc. di Bologna*, Bologna, 1782, pag. 3) che ritiene il gruppo di S. Pietro trasportati dalla Badia.

2) M. G. ZIMMERMANN, *Oberitalische Plastik im frühen u. hohen Mittelalter*, Lipsia 1897, pag. 73-74.

3) K. ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909, pag. 301-303; I. WEINGARTNER, *Die Denkmäler Südtirols*, I, Vienna, 1923, pag. 51, 477; F. KIESLINGER, *Die mittelalterliche Plastik in Österreich*, Vienna e Lipsia, 1926, pag. 25.

4) K. ATZ, *sop. cit.*, pag. 303-305. H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Lipsia 1924, pag. 154-55.

5) W. F. VOLBACH in *Berliner Museen*, XLI (1919-20), col. 204; id., *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien u. Byzanz (Bildwerke d. K.-F. Museums)*, Berlino-Lipsia 1930, pag. 103. Il Volbach assegna le due figure alla scuola dell'Italia centrale, cogli intagli della quale esse peraltro non posseggono alcuna affinità, nè nel tipo, nè nel panneggio.

6) Per queste due figure vedi la nota precedente.

7) Per la scultura di Eisenach cfr. H. v. d. GABELENTZ, *Romanische Figuren im Thüringer Museum zu Eisenach*, in *Der Kunstwanderer*, 1932, pag. 343 segg. Il Gabelentz la data erroneamente nel 1180-1190.

8) H. BEENKEN, *op. cit.*, pag. 148, 154.

9) H. GISAU, in *III Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*, 1914, pag. 123 segg.

10) E. PANOFKY, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrh.*, Monaco 1924, pag. 90-91.

11) R. HAMANN, *Die Salzwedeler Madonna*, in *Marburger Jahrb. f. Kunstw.*, III (1927), pag. 120-21.

12) *Der Cicerone*, XXI (1929), pag. 140.

13) P. TOESCA, *Storia dell'arte ital., I. Il Medioevo*, Torino 1927, pag. 787.

14) R. HAMANN, *art. cit.*, pag. 94-96.

15) G. CASTELFRANCO, *Madonne romaniche in legno*, in *Dedalo*, X, (1929-30), pag. 768-778.

16) G. A. ROTA, *Spoletto e il suo territorio*, Spoleto 1920, pag. 286. Appartiene invece alla fine del sec. XIII la Madonna bizantineggiante a Piè di Paterno.

17) Quest'icona appartiene probabilmente alla stessa bottega donde è uscito il Cristo in trono a rilievo dipinto nell'Accademia senese (n. 1), datato 1215 (C. WEIGELT, *Die mütterliche Madonna*, in *Art Studies*, 1928, pag. 201, nota 2).

18) R. HAMANN, *art. cit.*, pag. 133.

19) Sui busto-reliquiari dell'Alvernia vedi, oltre E. RUPIN, *L'oeuvre de Limoges*, Parigi 1890, particolarmente: N. THIOLLIER, *Les oeuvres des orfèvres du Puy* in *Congrès archéol. du Puy*, 1904, pag. 506-41; DE FAJOLLE in *Congrès archéol. de Clermond-Ferrand*, 1895 e 1925; *Les Arts*, 1907, n. 71, pag. 22; E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Parigi 1922, pag. 202-03.

20) R. B. BANDINELLI, *I caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, in *Dedalo*, VI (1925-26), pag. 7.

21) Sui busti celtici in bronzo vedi S. REINACH, *Bronzes figurés de la Gaule romaine (Descript. raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye)*, Parigi s. a., pag. 224 segg.; R. LANTIER, *Tête d'un jeune chef aquitain*, in *Monuments Piot*, XXXI (1930), pag. 23-38.

22) Il più importante ed esauriente studio sulle statue-reliquiari nel Sud della Francia è dovuto a L. BRÉHIER, *Les origines de la sculpture romane*, in *Revue des Deux Mondes*, 1914, IV, pag. 870-901; Vedi anche E. MÂLE, *op. cit.*, pag. 200-202, 285-88.

23) W. HAGER, *Die Ehrenstatuen der Päpste*, Lipsia 1929, pag. 30-31, tav. 4; THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, XXIV, Lipsia, 1930, pag. 25.

24) A. GOLDSCHMIDT, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg 1926, pag. 14-25, tavole XII-LXII.

25) H. BEENKEN, *op. cit.*, pag. 22-23.

26) L. BRÉHIER, *art. cit.*, pag. 888.

27) P. DESCHAMPS, *Étude sur la Renaissance de la sculpture en France*, in *Bull. mon.*, 1925, pag. 1-98.

28) L. BRÉHIER, *art. cit.* Il Bréhier (pag. 895) attribuisce agli artefici francesi di queste statue-reliquiari

della Vergine il merito di avere tradotto in sculture a tutto tondo un motivo che era stato finora trattato soltanto nel bassorilievo e nella pittura.

²⁹⁾ L. BRÉHIER, *Études archéologiques*, Clermont 1910, pag. 10; ID., *La cathédrale de Clermont au X^me siècle et sa statue d'or de la Vierge*, in *La Renaissance de l'art français*, VII (1924), pag. 205-210. ID. *Une vierge romane au Musée de Genève*, in *Genava*, VI (1928), pag. 79-91. — Alla bibl. sulle Madonne alvernati data dallo Hamman (*art. cit.*, pagina 96, nota 2) sono da aggiungere gli art. cit. del Bréhier che ne elenca parecchie altre. Vedi inoltre: ID., *L'art chrétien*, 2^a ed., Parigi 1928, pag. 240 e 42. A questo tipo iconografico di Madonna appartiene anche il gruppo ligneo francese del sec. XII nella coll. di Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer a Berlino (v. *Der Cicerone*, 1927, pag. 525).

³⁰⁾ G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrh.*, Reutlingen 1925, tavv. 2 e 3. Per altre Madonne roma-

niche spagnole lignee, rivestite di lamine metalliche, in cui è evidente l'influsso delle Madonne dell'Alvernia, vedi MARQUÉS DE LOZOYA, *Hist. del Arte Hispánico*, I, Barcellona 1931, pag. 443.

³¹⁾ O. PÄCHT, *Eine Ducento-Madonna*, in *Belvedere*, VI (1924), pag. 7-15.

³²⁾ Ph. M. HALM e G. LILL, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums*, I, Augusta 1924, n. 6 (pag. 2); R. HAMANN, *art. cit.*, pag. 134.

³³⁾ E. LEISCHING, *Figurale Holzplastik*, Vienna 1908, tav. IV, n. 8.

³⁴⁾ Ad un artefice tedesco-tirolese è forse dovuto il gigantesco S. Cristoforo nel duomo di Barga della fine del sec. XIII (P. TOESCA, *op. cit.*, pag. 904, nota 60; M. SALMI, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, pag. 76, nota 32), di fattura arcaizzante, si da ricordare ancora le grevi figure delle *Crocefissioni* di Bologna, Brunico e S. Candido.

DUE MONUMENTI ARCAICI DEL MUSEO DI CROTONE

NEL procedere al riordinamento delle raccolte del Museo civico di Crotona, lo scorso anno XII, la nostra attenzione fu attratta da tre "pezzi", fittili che, indubbiamente, sono fra i più importanti di quelle civiche raccolte e, pertanto, degni di essere segnalati. Dell'uno, cioè dell'antefissa da Serrarossa, si è già data notizia in questa medesima rivista. Degli altri due diamo qui un breve cenno, abbinandoli in un solo articolo, data la loro affinità cronologica, topografica ed, in certo modo, artistica.

I. L'ARULA DA SAN LORENZO DEL VALLO. — Fu trovata, insieme con altri frammenti di simili monumenti, ma di minore importanza, presso San Lorenzo del Vallo, abitato sito nel l'Agro Sybaritano, a km. 54 a sud-ovest di Cosenza, a km. 1,5 dal villaggio di Spezzano Albanese, a quota 339 sul livello del mare. Notizie più precise sul ritrovamento di queste arule non ci è riuscito di assodare.

La più importante di esse (n. d'inv. 2049), che qui pubblichiamo (*fig. 1*), è di forma parallelepipedica, con cornice aggettante; manca della parte sinistra e di tutta la parte inferiore

che, probabilmente, terminava con una base modinata, come nella *fig. 3*. Sue misure: altezza cm. 30, lunghezza della faccia principale cm. 38, della faccia laterale cm. 19, sporgenza della cornice cm. 9. L'altezza delle varie zone decorate varia da un minimo di mm. 105 (trecia mediana) ad un massimo di cm. 5 (anthemion). Il fregio dei cavalieri è di cm. 4, quello degli animali affrontati mm. 205, quello della caccia cm. 3; la fascia della spirale ricorrente cm. 3; la decorazione della cornice cm. 4.

La decorazione della cornice consiste in un *kymation* dorico a foglie stilizzate. La sintassi decorativa della faccia principale è concepita a zone orizzontali parallele, di varia altezza, come abbiamo notato; collocate le due più alte inferiormente, le tre più basse superiormente; il tutto inquadrato da una cornice, costituita da quattro fregi di spirali ricorrenti, che limitavano i quattro margini della faccia rettangolare dell'arula. La faccia laterale presenta la medesima disposizione a zone sovrapposte, con gli stessi motivi decorativi, ma non ha i due fregi di spirali limitanti lateralmente. La faccia posteriore è priva di decorazione e completamente liscia. I motivi decorativi delle cinque